



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Musical

Trenka, Susie

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-82035>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Trenka, Susie (2013). Musical. In: Kuhn, Markus; Scheidgen, Irina; Weber, Nicola Valeska. Filmwissenschaftliche Genreanalyse : Eine Einführung. Berlin: De Gruyter, 147-162.

Musical

Susie Trenka

Einleitung

There may be trouble ahead / But while there's moonlight and music / And love and romance / Let's face the music and dance / Before the fiddlers have fled / Before they ask us to pay the bill / And while we still / Have the chance / Let's face the music and dance.

Diese Worte singt Fred Astaire in FOLLOW THE FLEET zu Ginger Rogers, bevor das Paar eines seiner berühmten Duette tanzt. Während „face the music“ üblicherweise bedeutet, sich der unangenehmen Wahrheit zu stellen, wird in der Formulierung von Songwriter Irving Berlin daraus die Aufforderung, unangenehme Tatsachen wenigstens für einen Moment zu ignorieren und sich stattdessen dem Tanz hinzugeben. Doch reale Probleme sind in dieser stark stilisierten Musiknummer im Hochglanzdekor sowieso weit entfernt, denn die Showeinlage übertrifft sogar die bereits offensichtliche Künstlichkeit der restlichen Diegese. Die im Lied besungene Flucht vor der Realität steht somit auch für die Flucht ins Kino, und das Musical mehr als jedes andere Genre für den Eskapismus des klassischen Hollywoodkinos. Seien es nun die bunten Traumlandschaften von THE WIZARD OF OZ, die schicken Art-Déco-Kulissen der Astaire-Rogers-Komödien oder die problemfreien Provinzstädtchen, in denen Mickey Rooney und Judy Garland mit jugendlichem Eifer ihre Showbiz-Träume verwirklichen – das klassische Hollywoodmusical hat stets realitätsferne Phantasiewelten entworfen, in denen das ‚spontane‘ Singen und Tanzen den Gipfel der Unwahrscheinlichkeit markiert. Dass das Musical jemals als realistisch oder natürlich empfunden wurde, ist nicht anzunehmen. Seine breite Akzeptanz während der Studioära Hollywoods in den 1930er- bis 1950er-Jahren lässt sich zum einen mit der generellen Funktion des amerikanischen Mainstreamfilms als eskapistische Unterhaltung begründen. Hinzu kommt die in den Filmen selbst angelegte inhaltliche Legitimierung dieser Unterhaltung.¹ So überrascht es nicht, dass das Genre, das wie kein anderes den Inbegriff und Wesenskern der Traumfabrik verkörpert, nach dem Zerfall des Studiosystems in den späten 1950er-Jahren und im Zuge der filmischen Erneuerungsbewegungen zunehmend seine Existenzberechtigung zu verlieren schien. Doch obwohl die goldenen Zeiten des Filmmusicals

¹ Besonders ausgeprägt ist diese Tendenz im Backstage Musical, siehe u.a. Feuer (2002).

bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegen, hat das Genre bis heute überlebt und gerade in den letzten Jahren erfreut es sich im US-amerikanischen wie auch im internationalen Kino wieder zunehmender Beliebtheit.

Im Folgenden wird zunächst das klassische Hollywoodmusical und seine Theoretisierung in der Filmwissenschaft vorgestellt, um anschließend jüngere Entwicklungen zu betrachten und schließlich die Frage nach der zeitgenössischen Relevanz des Genres zu stellen. Der Fokus ist dabei auf das US-amerikanische Kino gerichtet, das auch beim Musical stets eine dominante Rolle gespielt hat und als stilbildend für dieses Genre gelten darf.²

Das klassische Hollywoodmusical: Definitionen und Theorien

Die Anfänge des Filmmusicals fallen – wenig überraschend – mit der Einführung des Tonfilms zusammen: Als Al Jolson 1927 in den synchron vertonten Szenen von *THE JAZZ SINGER* seine (ganz und gar nicht jazzigen) Lieder singt, markiert der Durchbruch der neuen Technologie zugleich die Geburtsstunde des Filmmusicals, das bis in die späten 1940er-Jahre zu den populärsten Hollywoodgenres gehört. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt es bis etwa Mitte der 1950er-Jahre – zwar in geringerem Maße – aber doch relativ konstant präsent. Abgesehen von der teilweise auch melodramatisch geprägten Frühphase handelt es sich beim klassischen Hollywoodmusical fast durchweg um leichte Kost, mehrheitlich Komödien oder Familienfilme mit Happy-End-Garantie.

In der Einleitung zu seiner Anthologie von Texten über das klassische Hollywoodmusical charakterisiert Steven Cohan dieses als „a genre which typically and inevitably sets its impossible numbers in some kind of dialectic relation with narrative, heightening, disrupting, revising, or multiplying the codes of cinematic realism ordinarily determining a film's diegesis“ (2002: 2).

Diese Beziehung zwischen Narration einerseits und Musiknummer andererseits steht oft im Zentrum der Musicaltheorien und gilt als das zentrale Definitionsmerkmal des Genres. Dabei lassen sich von Beginn an zwei Grundtendenzen feststellen, nämlich die „*integrated form*“ und die „*aggregate form*“ (Cohan 2002: 9). Während erstere danach strebt, fließende, scheinbar natürliche Über-

² Das Musical war nie ein ausschließlich US-amerikanisches Genre. Seit Beginn der Tonfilmära Ende der 1920er-Jahre wurden auch in Europa Musicals produziert. Im stalinistischen Russland war das Genre ebenfalls beliebt (vgl. Taylor 2007), und im indischen Mainstreamkino, das unter der Bezeichnung Bollywood etwa seit den 1990er-Jahren auch international an Einfluss gewinnt, gehört es seit Jahrzehnten zu den populärsten Formen der Unterhaltung (vgl. Schneider 2008).

gänge zwischen Narration und Nummern zu schaffen, funktionieren die Nummern im zweiten Fall als eine Serie eigenständiger Highlights, die die Dominanz der homogenen narrativen Kontinuität schwächen (vgl. Rubin in Cohan 2002: 9). Das so genannte integrierte Musical hat in der Praxis wie auch in der Theorie nicht selten als erstrebenswerter Standard gegolten und wurde zuweilen – fälschlicherweise – teleologisch als „historical end“ der Genregeschichte des Filmmusicals dargestellt (Delamater 1981: 9). Tatsächlich aber ziehen sich beide Tendenzen parallel durch die Geschichte des Filmmusicals und treten häufig auch innerhalb desselben Films auf (vgl. Cohan 2002: 9f.; Knight 2002: 13-17).

Die *integrated* und die *aggregate form* entsprechen zwei verschiedenen Ausprägungen von Selbstreflexivität. Nicht umsonst gilt das Musical als das selbstreflexivste unter den klassischen Genres (vgl. Altman 1989; Feuer 2002). Backstage Musicals sind sozusagen innerhalb der Diegese selbstreflexiv, insofern sie die Produktion einer Show thematisieren, wie etwa die unzähligen klassischen Musicals, deren Handlung im New Yorker Broadwaymilieu angesiedelt ist. Als Beispiel wäre 42ND STREET zu nennen, in dem es um die Karriere einer Revuetänzerin, die Finanznöte des Produzenten, und allerlei Intrigen hinter den Theaterkulissen geht. Wo diese Legitimation durch den Showbusiness-Schauplatz fehlt und die Nummern anderweitig motiviert und integriert werden müssen, ist es der Bruch mit den Konventionen des klassischen Realismus, der das Musical selbstreflexiv macht. Die als ungeprobte, spontane Improvisationen präsentierten Nummern machen unweigerlich auf die von Cohan (2002: 2) erwähnte Unmöglichkeit aufmerksam – etwa wenn Fred Astaire in TOP HAT plötzlich mittels Gesang mit Ginger Rogers flirtet, worauf die beiden eine perfekte Choreographie aufs Parkett legen, obwohl sich die von ihnen gespielten Figuren eben erst begegnet sind und somit unmöglich schon ein eingespieltes Tanzpaar sein können. Aus Schauspiel wird Performance, das Publikum blickt nicht mehr voyeuristisch auf eine in sich geschlossene Welt, sondern wird direkt adressiert, und die fiktiven Figuren treten hinter die Persönlichkeiten der Stars zurück. Anstatt die dargestellte Welt implizit als Realität zu verkaufen, legt das Hollywoodprodukt in diesen Augenblicken seine eigene Konstruiertheit explizit offen und widerspricht damit ein Stück weit den Grundlagen des klassischen Hollywoodkinos.

Die bis heute umfassendste filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre ist Rick Altmans *The American Film Musical*, das als Standardwerk gilt und aus diesem Grund an dieser Stelle eingehender behandelt wird. Altman verbindet allgemeine genretheoretische Überlegungen mit der Strukturanalyse sowie der Geschichte des Musicals und entwirft damit gleichzeitig ein Modell zur Genreanalyse mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit für Hollywoodgenres generell. Definition wie auch Geschichte des Musicals ergeben sich dabei

aus der kombinierten Betrachtung von semantischen und syntaktischen Merkmalen, also von Bedeutungseinheiten und deren strukturierter Anordnung in spezifischen filmischen Texten. Ein Genre entsteht gemäß Altman dann, wenn eine Reihe von Werken mit ähnlichen Bausteinen zu einer relativ stabilen Kombination aus semantischen und syntaktischen Merkmalen führt, wobei im Laufe der Geschichte eines Genres immer wieder Verschiebungen im Verhältnis zwischen Semantik und Syntax stattfinden (vgl. 1989: 115ff.).

Der Merkmalskatalog, anhand dessen Altman seinen Genrekorpus definiert, lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Das Filmmusical ist ein narratives Genre von abendfüllender Länge. Die Protagonisten sind ein (heterosexuelles) romantisches Paar, deren Darbietung realistisches Schauspiel und rhythmische Ausdrucksformen (Musik und Tanz) beinhaltet. Auch die Tonebene enthält musikalische und nicht-musikalische Elemente. Ein dualer Fokus auf die beiden Protagonisten bestimmt die narrative Struktur, sodass der filmische Text aus einer Reihung von parallelen Segmenten besteht, die jeweils die männliche und weibliche Hauptfigur einander gegenüberstellen. Die Bildung des Paares ist dabei mit der Auflösung der übrigen Handlungskonflikte verknüpft. Die Musik hat eine bedeutungsstiftende Funktion und das Musical schafft eine Kontinuität zwischen Narration und Musiknummer, wobei die traditionelle Bild-Ton-Hierarchie in entscheidenden Momenten umgedreht wird, sodass die Tonebene dominiert (Altman 1989: 102-110).

Insgesamt dreht sich auch Altmans Analyse um das Verhältnis zwischen den nicht-musikalischen und musikalischen Segmenten der Filme, also zwischen Narration und Nummer. Zu diesem Dualismus kommt jener von Mann und Frau hinzu, und die Vereinigung des Paares am Ende des Films symbolisiert gleichzeitig die Verbindung von gegensätzlichen Haltungen, Werten und Eigenschaften, die anfangs als unvereinbar wahrgenommen werden.

Altman zeichnet in der Folge die Genese des Genres anhand von drei Subgenres nach: *fairy tale musical*, *show musical*³ und *folk musical*, deren Funktionsweisen bis heute eine gewisse Relevanz behalten haben (vgl. 1989: 124-128): Das Märchen-Musical (*fairy tale musical*) spielt in phantastischen Welten und häufig in der Oberschicht. Hier entspricht die Vereinigung des Paares der Wiederherstellung der Ordnung in einem imaginären Königreich („to marry is to govern“), wie beispielsweise in *BRIGADOON*, wo ein verwünschenes schottisches

³ Altman bevorzugt die umfassende Bezeichnung *show*, da nicht alle Musicals, die von der Produktion einer Show handeln im Theatermilieu angesiedelt sind. Hier wird die gebräuchlichere Bezeichnung Backstage-Musical verwendet, die u.a. auch bei Dunne (2004), Dyer (2002) und Feuer (1982; 2002) vorkommt.

Dorf durch die Liebe der Protagonisten gerettet wird. Im Backstage Musical (*show musical*) bildet Erfolg in der Liebe eine Parallele zum Erfolg im Showbusiness („to marry is to create“), so etwa in *EASTER PARADE*, wo Fred Astaire und Judy Garland als neues Tanzpaar schließlich auch zum Liebespaar werden. Und die in der mythischen Vergangenheit angesiedelten nostalgischen Folk-Musicals verbinden die Paarbildung mit der Integration in eine idealisierte Gemeinschaft („marriage is community“). Hier wäre etwa *OKLAHOMA!* zu nennen, dessen Handlung um die Jahrhundertwende in dem titelgebenden Bundesstaat spielt. Indem sie komplexe gesellschaftliche Sachverhalte vereinfachen und scheinbare Widersprüche vereinen, funktionieren Musicals als Mittel zur kulturellen Problemlösung und erfüllen somit eine Funktion, die dem Mythos zugeschrieben wird (Altman 1989: 27).

Diesen Aspekt der Problemlösung und der Überwindung von Gegensätzen teilt Altman mit Richard Dyer (2002) und Jane Feuer (2002), deren Analysen ebenfalls zu den Klassikern unter den Musicaltheorien zählen. In seinem erstmals 1977 erschienenen, einflussreichen Artikel „Entertainment and utopia“ spricht Dyer von „entertainment’s utopian sensibility“ (2002: 24), die den Reiz der scheinbar belanglosen Musicalunterhaltung ausmacht. Als emotional überhöhte, symbolische Handlungen artikulieren die Shownummern utopische Lösungen für die realistisch-alltäglichen Probleme der Narration und bieten somit vorläufige Antworten auf die Unzulänglichkeiten der Gesellschaft und die Möglichkeit der Flucht durch Unterhaltung (Dyer 2002: 25). Dyer unterscheidet

the three broad tendencies of musicals – those that keep narrative and number clearly separated (most typically, the backstage musical); those that retain the division between narrative as problems and numbers as escape, but try to ‘integrate’ the numbers by a whole set of papering-over-the-cracks devices (e.g. the well-known ‘cue for a song’); and those which try to dissolve the distinction between narrative and numbers, thus implying that the world of the narrative is also (already) utopian. (2002: 28)

Im letzten Fall ist die gesamte filmische Welt ein utopischer Ort, wo Gesang und Tanz sozusagen ‚in der Luft liegen‘ (Dyer 2002: 30), was die Unwahrscheinlichkeit der spontanen Musiknummern relativiert bzw. naturalisiert. Diese Variante überschneidet sich stark mit Altmans Folk-Musical.

Ähnliche eskapistisch utopische Strategien stellt auch Feuer für eine Reihe von MGM Backstage Musicals fest. In einem ebenfalls zuerst 1977 veröffentlichten Aufsatz beschreibt sie, wie diese Filme einen Mythos über die Durchdringung des Alltags mit musikalischer Unterhaltung schaffen. Dieser Mythos setzt sich aus drei Komponenten zusammen: „the myth of spontaneity, the myth of integration, and the myth of the audience“ (2002: 32). Feuer konzentriert sich hier auf drei Filme, die mittlerweile zum Kanon des klassischen Musicals gehö-

ren – *THE BARKLEYS OF BROADWAY*, *SINGIN' IN THE RAIN* und *THE BAND WAGON* –, verweist jedoch darauf, dass das Genre als Ganzes den Mythos konstituiert (vgl. Feuer 2002: 38).⁴ Musikalische und tänzerische Unterhaltung in diesen Filmen ist dann erfolgreich, wenn sie aus dem Geist der Improvisation entstanden ist, wenn sie als Kollektivproduktion das Individuum in die Gemeinschaft integriert und wenn sie dem Publikum das Gefühl vermittelt, an der Entstehung des Erfolgs beteiligt zu sein. Mit anderen Worten kombinieren die von Feuer analysierten Beispiele Elemente von Backstage und Folk-Musical und suggerieren mittels der dynamischen Verbindung von Integration und Aggregation (vgl. Cohan 2002: 10), dass selbst die geproben Auftritte auf natürlich spontane Weise entstanden sind. Die Produktionsprozesse der Unterhaltungsmaschinerie werden also nicht zum Zweck der Entzauberung offengelegt, sondern ganz im Gegenteil um den Wert industriell erzeugter Massenunterhaltung zu steigern, indem ihre Künstlichkeit als natürlich dargestellt wird. Das Genre feiert sich selbst und setzt die Selbstreflexion gemäß Feuer zu restaurativ konservativen Zwecken ein: Ziel ist nicht die kritische Dekonstruktion des Genres, sondern seine Aufrechterhaltung. Somit wird das Hollywoodmusical, besonders in der Backstage Variante, zum Inbegriff der Selbstrechtfertigung der gesamten Filmindustrie (vgl. Feuer 2002: 38f.). Bezeichnenderweise stammen Feuers Beispiele aus den 1950er-Jahren, also aus der Spätphase des klassischen Hollywoodkinos. Denn wie auch Altman aufzeigt, spiegelt die nachdrückliche narrative Selbstlegitimierung der reflexiven Backstage Musicals den zunehmenden Druck auf die krisengeplagte und vom Fernsehen bedrohte Filmindustrie wider (vgl. 1989: 250-271).

Die hier beschriebenen noch stark strukturalistisch geprägten Analysen der 1970er- und 1980er-Jahre widmen sich dem Genre aus einer ganzheitlichen Perspektive als System von Codes und Konventionen. Zudem betonen sie die ideologisch konservative Tendenz des klassischen Hollywoodkinos, sowohl auf inhaltlicher Ebene (etwa bezüglich konventioneller Geschlechterrollen), als auch in Bezug auf konventionelle Erzählformen, die Widersprüche und Spannungen innerhalb der filmisch-textuellen Ebene aufzulösen versuchen und mit der utopischen Problemlösung gleichzeitig Publikumsbedürfnisse befriedigen.

⁴ Der Aufsatz enthält in kompakter Form einen großen Teil der Argumente, die Feuer in ihrem späteren Buch *The Hollywood Musical* (1982) ausführlicher behandelt.

Neuere filmwissenschaftliche Ansätze

In jüngerer Zeit lässt sich im Zuge von Poststrukturalismus respektive Dekonstruktion eine zunehmende Beschäftigung mit Brüchen und Diskontinuitäten, mit Ambivalenzen und Widersprüchen im Filmmusical feststellen. Zudem macht sich der Einfluss von Strömungen wie dem Multikulturalismus, den Gender Studies oder dem Postkolonialismus bemerkbar,⁵ sodass die Thematik sozialer Identitäten vermehrt ins Zentrum von Musicalanalysen rückt.

Dyer (2002: 36-45) sowie Ella Shohat und Robert Stam (1994: 220-241) beleuchten beispielsweise den zentralen Einfluss afroamerikanischer und lateinamerikanischer Musik- und Tanzstile auf das klassische Musical und die gleichzeitige Marginalisierung und Stereotypisierung der entsprechenden Bevölkerungsgruppen. Arthur Knight widmet sich ausführlich der komplexen Geschichte afroamerikanischer Musik- und Tanzdarbietungen der Hollywood-Studioära (2002). Andere Monographien führen mit unterschiedlichem thematischen Fokus bis in die Gegenwart: Susan Smith untersucht die *Blackface*-Tradition⁶ und den Einsatz der weiblichen Stimme (2005), Michael Dunne macht historische Entwicklung und Subgenres an einer Reihe thematischer und formaler Gesichtspunkte fest (2004), Raymond Knapp widmet sich eingehend dem Zusammenhang zwischen Musicalperformance und persönlicher Identität (2006).

⁵ All diese interdisziplinären Strömungen haben sich seit den 1970er-Jahren zunehmend sowohl in den Sozial- als auch in den Geisteswissenschaften etabliert. Die verschiedenen Ansätze des Poststrukturalismus und der ihm verwandten Dekonstruktion lassen sich nur schwer auf eine gemeinsame These reduzieren. Sie hinterfragen häufig Kategorien, die scheinbar von Natur gegeben sind (wie z.B. Identität) sowie als kulturübergreifend und ahistorisch betrachtete Strukturen (wie z.B. das Patriarchat): Indem sie den Fokus auf die kulturelle Konstruiertheit solcher als selbstverständlich betrachteter Kategorien legen, verweisen sie auch auf die realitätskonstituierende Macht sprachlicher/diskursiver Praktiken. Der Multikulturalismus umfasst jene theoretischen Ansätze, die von der Anerkennung kultureller Unterschiede zwischen verschiedenen ethnischen und kulturellen Gruppen ausgehen (anstatt von der Angleichung verschiedener Kulturen). Die Gender Studies erforschen Geschlechterdifferenzen und -rollen aus einer Reihe von Perspektiven. Der Postkolonialismus untersucht Machtgefüge und Kulturkonflikte zwischen Kolonialmacht und kolonisierten Kulturen während der Kolonialzeit sowie der Zeit nach der Dekolonisierung. Eine fundierte Einführung in diese (und andere) theoretische Strömungen im Kontext der Filmwissenschaft bietet Stam (2000).

⁶ Die *Blackface*-Tradition stammt aus den US-amerikanischen *Minstrel Shows* des 19. Jahrhunderts, musikalische Variété-Shows, in denen sich weiße Darsteller das Gesicht schwarz schminkten um (oft rassistisch geprägte) afroamerikanische Stereotype darzustellen. Bald eigneten sich Afroamerikaner selbst die Praxis an und setzten sie zu subversiv gesellschaftskritischen Zwecken ein. Im 20. Jahrhundert hat das Hollywoodkino die Tradition aufgenommen und bis in die 1950er-Jahre weitergeführt, insbesondere im Musical (vgl. z.B. Rogin 1998).

Neuere Anthologien versammeln methodisch und thematisch unterschiedlichste Texte: Neuinterpretationen von Klassikern, historische Fallstudien über wenig beachtete Werke, Untersuchungen zu einzelnen Stars oder Regisseuren, detaillierte Musikanalysen, und richten immer häufiger auch den Blick auf nicht-US-amerikanische Traditionen.⁷ Die neuere filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Musical zeichnet sich insgesamt also durch eine revisionistische Geschichtsschreibung, eine Diversifizierung der Methoden und die Erweiterung des Korpus aus. Das Spektrum der Texte und Herangehensweisen ist dabei ebenso vielfältig wie die Filme selbst.

Was hingegen ausbleibt, ist die Neuauflage eines übergreifenden genretheoretischen Gesamtentwurfs, wie Altman ihn einst vorgelegt hat. So muss in Bezug auf die jüngere Literatur eher von einzelnen Musicalanalysen als von einer ganzheitlichen Musicaltheorie gesprochen werden. Tatsächlich bleibt Altmans Werk in der Verbindung theoretischer und historischer Aspekte sowie der ausführlichen Analyse von Struktur und Stil einzigartig. Aus heutiger Sicht ist seine historische Darstellung zwar insofern problematisch als sie praktisch mit dem Untergang des Genres endet und sich ein Stück weit auch wie ein Abgesang auf eine aussterbende Kunst liest. Dass Altman dennoch maßgebend bleibt, liegt wohl an seinen klaren aber dennoch flexiblen Definitionen des Genres bzw. der Subgenres, die sich in vielerlei Hinsicht auch für neuere Musicals produktiv nutzen lassen, wenn auch mit gewissen Anpassungen, wie der folgende Blick auf die jüngere Geschichte des Filmmusicals zeigen soll.

Postklassische Tendenzen des Musicals

Einen inhaltlichen Wendepunkt für die Musicalhistorie stellt *WEST SIDE STORY* (1961) dar. Die ins zeitgenössische New York übertragene Romeo-und-Julia-Geschichte um Tony und Maria, die zwei rivalisierenden Jugendbanden angehören, erlaubt keine glückliche Vereinigung des Liebespaares. Die erhoffte bessere Welt, das utopische „someday, somewhere, somehow“, im Moment von Tonys Tod ein letztes Mal besungen, erweist sich hier, in einer von Gewalt dominierten Gesellschaft, als unerfüllbarer Wunsch. Zwar ist der Film noch weitgehend konventionell inszeniert, doch der Ghettoschauplatz, die Thematisierung ethnischer Konflikte und das tragische Ende (das aber immerhin zur Aussöhnung der verfeindeten Gruppen führt) geben dem Genre neue Impulse, die in den kommenden Jahrzehnten vielfältig variiert und radikalisiert werden.

⁷ Vgl. z.B. Marshall/Stilwell (2000); Cohan (2002); Conrich/Tincknell (2006).

Die Rock Musicals der 1970er- und 1980er-Jahre erweitern nicht nur das musikalische Spektrum des Genres, sondern lassen auch thematisch bisher ungewöhnliche Stoffe einfließen. *HAIR* (1979) befasst sich mit dem Vietnamkrieg und dem Protest der Hippies. Die groteske Komödie *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (1975) parodiert Gruselfilme aus dem Feld der B-Movies und feiert die Hingabe an sexuelle Gelüste jenseits der normativen heterosexuellen Monogamie, wie sie das klassische Hollywoodkino stets propagiert hat. *PINK FLOYD THE WALL* (1982) illustriert anhand seines sozial isolierten Rockstar-Protagonisten exemplarisch die mittlerweile sprichwörtlichen Schattenseiten des Showbiz-Ruhmes, und zeichnet zugleich ein trostloses Bild einer orientierungslosen Nachkriegsgeneration. So unterschiedlich diese Filme im Einzelnen auch sind, so vertreten sie doch alle ein neues antibürgerliches Kino, das konventionelle Rollenbilder und konservative Weltanschauungen hinterfragt, parodiert oder kritisiert.

Aber auch thematisch und musikalisch konventionellere Filme entwerfen immer häufiger negative Utopien, insbesondere im Backstage Subgenre. Altman spricht diesbezüglich von der neuen Ehrlichkeit des Musicals gegenüber dem Showbusiness ebenso wie bezüglich der Liebe (1989: 269). Entsprechende Werke wie *CABARET* und *NEW YORK, NEW YORK* prägen den Begriff des Antimusicals, das die Selbstreflexion zu kritischen Zwecken einsetzt und der musikalischen Unterhaltung keine problemlösende Kraft zugesteht. Die der Bezeichnung inhärente Negation findet ihren bis heute vielleicht radikalsten Ausdruck in Lars von Triers *DANCER IN THE DARK*, der die Sing- und Tanzträume der alten Musicals gnadenlos als mit der Realität unvereinbare Phantasien entlarvt und mit der Hinrichtung der Protagonistin, gespielt von der isländischen Sängerin Björk, endet.

Einst Inbegriff der vermeintlich harmlosen Massenunterhaltung aus der Traumfabrik, fungieren neuere Musicals dieser gegenüber eher als distanzierender Kommentar. Insgesamt kennzeichnet die Entwicklung des (US-amerikanischen) Filmmusicals zwischen 1960 und dem Ende des 20. Jahrhunderts ein starker zahlenmäßiger Rückgang verbunden mit einer Tendenz weg vom Fließbandprodukt des Studiosystems hin zu dem, was gemeinhin als Autorenkino bezeichnet wird. An die Stelle der Zyklen ähnlicher Filme ist eine scheinbar zusammenhangslose Reihe eigenwilliger Einzelwerke getreten, die sich die Genrekonventionen auf höchst individuelle Weise angeeignet haben.

Doch bei aller Unterschiedlichkeit ziehen sich einige formale Neuerungen quer durch die Geschichte des postklassischen Musicals. Diese betreffen vor allem die Inszenierung der musikalischen Segmente und folglich auch das Verhältnis zwischen Narration und Nummer. So liegt die Quelle von Musik und Gesang immer öfter außerhalb der Filmbilder oder sogar der Diegese überhaupt. Diese Entwicklung steht freilich im breiteren Kontext der Musik- und Filmge-

schichte. So wird erstens die typische, rein instrumentale Hintergrundmusik des klassischen Hollywoodfilms seit den 1960er-Jahren in allen Genres zunehmend vom so genannten *pop scoring* ergänzt und ein Stück weit verdrängt, d.h. von aus extradiegetisch eingespielten Rock- und Popsongs kompilierten Soundtracks (vgl. Gorbman 1987: 162f.; 1998; Kassabian 2001). Zweitens wird mit dem Aufkommen des Musikfernsehens der Einfluss der Videoclipästhetik auch im Kinospießfilm spürbar. Immer häufiger werden die Einheit von Raum und Zeit in den Musikszenen aufgebrochen und die Musik von den Darstellern und Bildern losgelöst, während letztere durch (oft schnell geschnittene) Parallelmontagen eher assoziativ als erzähllogisch miteinander verbunden werden. So etabliert sich die „popclipartige Sequenz“ (Ott 2008: 69) im Musical der 1970er-Jahre in Filmen wie *HAIR* und *TOMMY* zunächst als neuer Standard, bevor die Konventionalisierung der extradiegetischen Popmusik im Mainstreamkino – die mit der Vermarktung der Soundtracks durch die Musikindustrie einhergeht – das Genre scheinbar hinfällig werden lässt. Denn mit den Pop-Soundtracks, die zwar teilweise inhaltliche Bezüge zur Handlung herstellen, aber nicht mehr direkt der Handlungswelt entstammen, erübrigt sich der erzählende Gesang als Ausdrucksmittel der Musical-Protagonisten. So droht das Genre gegen Ende des Jahrtausends allmählich von den Leinwänden zu verschwinden, zumindest im Spielfilm.⁸

Die an ein jugendliches Publikum gerichteten Tanzfilme von *SATURDAY NIGHT FEVER* und *DIRTY DANCING* bis zu den jüngsten Hip-Hop-Streifen im Stile der *STEP-UP*-Trilogie verzichten auf den Gesang der Protagonisten zugunsten des Tanzes.⁹ Allerdings bleiben diese Filme in Bezug auf die Erzählstrukturen stark der Tradition der klassischen Musicals verhaftet. So weisen beispielsweise die Hip-Hop-Filme von *WILD STYLE* bis *HONEY* erstaunliche Ähnlichkeiten sowohl mit dem Folk-Musical als auch mit dem Backstage-Musical auf, insbesondere was die Verbindung gemeinschaftlicher Werte mit dem Erfolg im Showbusiness anbelangt (vgl. Bercov Monteyne 2007). In den meisten dieser Tanzfilme ist auch der von Altman beschriebene duale Fokus auf das Protagonistenpaar präsent und die Überwindung kultureller Differenzen wird durch den Austausch

⁸ Das klassische Musical lebt allerdings in den Animationsfilmen aus dem Hause *Disney* weiter, denn Filme wie *THE LION KING* funktionieren im Großen und Ganzen immer noch nach denselben Prinzipien wie seit *Disneys* erstem abendfüllendem Werk *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS* von 1937.

⁹ Dorothee Ott grenzt den Tanzfilm anhand des fehlenden erzählenden Gesangs vom Musical ab (vgl. 2008: 24-28). Otts Genredefinitionen sind zwar allzu starr und stark vereinfachend, stimmen in der Tendenz aber mit der Verwendung des Begriffs Tanzfilm bei anderen Autoren überein (vgl. Dodds 2001: 37-43).

zwischen verschiedenen Tanzstilen symbolisiert, wie im Falle der in den letzten Jahren populären Ballett-Hip-Hop-Opposition (SAVE THE LAST DANCE, STEP UP).

Die jüngeren Tanzfilme müssten somit eigentlich als Musicals gelten, insofern als sie die Syntax des Genres mehrheitlich übernehmen und teilweise mit neuen semantischen Elementen besetzen. Eine Gleichsetzung des zeitgenössischen Tanzfilms, dem der Gesang durch die Figuren fehlt, mit dem Musical erweist sich allerdings dann als problematisch, wenn man das Konzept des lebendigen Genrebewusstseins mitberücksichtigt. Jörg Schweinitz argumentiert diesbezüglich,

dass ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein [...] *filmkulturell verankertes Genrebewusstsein* zusammengehalten wird. [...] Erst das praktisch wirksame Genrebewusstsein sorgt dafür, dass das Konzept ‚Genre‘ sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert. [...] Ein rein formal-klassifizierendes Vorgehen hat hingegen wenig Sinn. (1994: 113)

Mit anderen Worten ist ein Musical nach Schweinitz nur dann wirklich ein Musical, wenn es auch von der Industrie und vom Publikum als solches aufgefasst wird.

Dass dies auf die Tanzfilme der letzten Jahrzehnte kaum zutrifft, mag einerseits daran liegen, dass der Tanz zunehmend ‚realistischer‘ in die Diegese integriert wird als alltägliche Aktivität und zuweilen harte Arbeit. So fungieren die Tanzszenen weniger als utopischer Ausnahmezustand und damit als Kontrast zur Narration, sondern als deren natürlicher Bestandteil (vgl. Ott 2008: 69-82). Andererseits dürfte das überwiegend jugendliche Tanzfilm-Publikum dem Musical als solches wenig abgewinnen. Dies suggerieren zumindest all jene um die Jahrtausendwende publizierten Texte, die davon ausgehen, dass das Musical dem zeitgenössischen Publikum lächerlich und überholt erscheinen muss. Michael Dunne beispielsweise sieht die größte Herausforderung für heutige Musical-Regisseure darin, das Publikum zur Überwindung seiner Skepsis gegenüber dem Genre zu bringen (vgl. 2004: 174), was Baz Luhrmann mit seiner postmodernen Zitatencollage MOULIN ROUGE! gelingt.

Reflexion und Emotion im Musical des 21. Jahrhunderts

Die reflexiv-negativen Utopien der 1970er- und 1980er-Jahre schienen den Untergang des Musicals zu besiegeln und damit den oft als typisch beschriebenen Lebenszyklus eines jeden Genres zu bestätigen, wonach die Entwicklung über die Selbstreflexion und Selbstkritik schließlich zur Selbstzerstörung führt (vgl. z.B. Altman 1989: 117ff.). In den 1990ern dient das Genre nur noch gelegentlich

den Vertretern postmoderner Zitierfreudigkeit und reflexiver Ironisierung als Spielweise, wie etwa in Woody Allens *EVERYONE SAYS I LOVE YOU*. Diese eher spielerische als kritische Form der Selbstreflexion ist es dann allerdings auch, die in ihrer extremen Form schließlich zur Wiederauferstehung des Musicals führt.

Anstelle von Naturalisierungsversuchen macht *MOULIN ROUGE!* von Beginn an auf seine Medialität und maßlos übertriebene Künstlichkeit aufmerksam: Ein roter Vorhang am Anfang und am Ende rahmt und markiert die Erzählung als theatrale Performance, und in der Folge wird die Selbstreflexion mittels verschiedener Erzählebenen, reflexiver Songtexte und Dialoge, einer visuell überladenen Inszenierung und mit dem anachronistischen Mix von Songs, Kostümen und Filmzitatenauf die Spitze getrieben. Weniger plakativ, aber letztlich ebenso reflexiv verfährt Rob Marshall in *CHICAGO*, wo sowohl Handlung als auch Musiknummern explizit den Showbiz-Charakter der ganzen Geschichte sowie die Macht der Medien betonen. Die meisten Nummern sind auf einer Erzählebene angesiedelt, die sich der Phantasie einer Figur zuordnen lässt, oft derjenigen der Hauptfigur Roxie. Allerdings werden viele der Showeinlagen von einem *Master of Ceremonies* (MC) angesagt, was den Präsentationscharakter betont, und geschickte Parallelmontagen heben ironisch die Doppeldeutigkeiten der Liedtexte und den Kontrast zwischen Narration und Nummer hervor. Die Inszenierung macht explizit auf sich selbst aufmerksam, und legt es dadurch nahe, eine entpersonalisierte Aussageinstanz, quasi den Film selbst, als Quelle der Töne und Bilder zu verstehen.¹⁰

Im Zuge des großen Erfolgs von *MOULIN ROUGE!* und *CHICAGO* kann neuerdings auch im Mainstreamkino von einem Comeback des Musicals gesprochen werden, auch wenn sich dieses inhaltlich nicht gerade durch Originalität und Innovation auszeichnet. Zum einen setzt Hollywood auf durchnummerierte Reihen ähnlicher Filme ohne künstlerischen Anspruch, wie im Falle des *HIGH SCHOOL MUSICAL* und seiner beiden Fortsetzungen. Zum anderen basieren auch Einzelwerke selten auf eigens für den Film geschriebenen Originalstoffen. Stattdessen dominieren Verfilmungen von Bühnenmusicals wie *DREAMGIRLS* und *MAMMA MIA!* oder Remakes wie z.B. *HAIRSPRAY* oder *FAME*. Zudem stehen viele der zeitgenössischen Großproduktionen dem Konservatismus der klassischen Hollywoodmusicals in nichts nach.

Innovativere Werke finden sich eher am Rande des Mainstreams, wie ein abschließender Blick auf *ROMANCE AND CIGARETTES* zeigen soll, die dritte Regiearbeit des vor allem als Schauspieler bekannten John Turturro. Der in der *New*

10 Siehe Dunne (2004: 181-186); Knapp (2006: 102-115); Ott (2008: 225-309) für ausführliche Analysen der beiden Filme.

York Times treffend als „kitchen-sink musical“ bezeichnete Film (Holden 2007) ist im New Yorker Arbeitermilieu angesiedelt. Der Bauarbeiter und dreifache Familienvater Nick hat eine leidenschaftliche Affäre mit der vulgären und wesentlich jüngeren Britin Tula. Als seine Ehefrau Kitty davon erfährt, beschließt sie nach ersten Wutausbrüchen ihren Mann fortan zu ignorieren, und dabei bleibt sie auch, nachdem Nick Tula sitzen lässt und Reue zeigt. Erst als bei dem starken Raucher Lungenkrebs diagnostiziert wird, kommt es zum Waffenstillstand und schließlich zur vorsichtigen Versöhnung mit Kitty, die ihren Mann bis zu seinem Tod pflegt.

Die banale Geschichte, getragen von starken Darstellern, ist weitgehend unspektakulär inszeniert und wirft einen tragikomischen Blick auf die Sorgen einer ebenso exzentrischen wie gewöhnlichen Familie. Die Musicalnummern bilden einen gezielten Kontrast zur relativen Nüchternheit der restlichen Diegese. Popsongs, mehrheitlich aus den 1960ern, werden extradiegetisch einge spielt, wobei die Darsteller mal laut mitsingen, mal nur die Lippen bewegen. Die Übergänge sind dabei meist fließend nach dem Prinzip der Integration gestaltet, so z.B. in der ersten Musicalnummer: Nick setzt zunächst ohne Begleitung zu „A Man Without Love“ an, bevor der Song auch im Off erklingt und die folgende Montagesequenz, die das ganze Quartier beim Mittanzen und Singen zeigt, die Szene als Phantasieprodukt entlarvt, das nicht als Teil der primären Diegese zu verstehen ist. Wie in *CHICAGO* lassen sich die Nummern mit ihren ungeprobt synchronen Choreographien und den Parallelmontagen, die räumlich und teilweise auch zeitlich auseinander liegende Schauplätze verbinden, gleichzeitig der Phantasie der Figuren und dem filmischen Text selbst zuordnen.

Ironischerweise ist der einzige Song, den die Schauspieler ohne Begleitung singen, auch das einzige Lied, das dem klassischen Musickanon entstammt, nämlich Irving Berlins „The Girl That I Marry“ aus *ANNIE GET YOUR GUN*. Der Songtext ist offensichtlich für einen Mann geschrieben und beschreibt seine Idealvorstellung von der künftigen Ehefrau. In *ROMANCE AND CIGARETTES* bringt das Lied für Nick und Kitty hingegen alte Erinnerungen zurück und führt schließlich zu ihrer bittersüßen Versöhnung kurz vor Nicks Tod. Angesichts von Nick und Kittys gar nicht idealer Ehe und dem traurigen Ende betont es als einziges rein diegetisch präsentiertes Lied die Kluft zwischen Realität und Musicalutopie umso stärker.

Doch gleichzeitig liefert der Film sozusagen die Erklärung und den Beweis für die Macht populärer Musik, die – gerade in ihrer häufigen Banalität – scheinbar jedermanns Emotionen auszudrücken und jede noch so alltägliche Geschichte zu erzählen vermag, wodurch sie universell anwendbar wird. Mit anderen Worten bilden Emotionalisierung und reflexive Distanzierung in *ROMANCE AND CIGARETTES* keinen Widerspruch.

Fazit

Die Popclip-Ästhetik, die nach der vorübergehenden Erneuerung des Musicals auch dessen Niedergang zu besiegeln schien, ist nun also mitverantwortlich für dessen Neudefinition und Wiederbelebung in den letzten Jahren. Denn die hier für *ROMANCE AND CIGARETTES* beschriebenen Inszenierungsstrategien finden über weite Strecken auch in zeitgenössischen Mainstreammusicals Anwendung – im penetrant pädagogischen *HIGH SCHOOL MUSICAL* ebenso wie in der um eine Reihe von *ABBA*-Songs herum konstruierten Sommerkomödie *MAMMA MIA!* Das klassische Hollywoodmusical hat sich stets bemüht, die Unwahrscheinlichkeit des spontanen Singens und Tanzens zu legitimieren, indem es seine Nummern auf unterschiedlichste Weise in die Narration zu integrieren suchte: Mittels Showbusiness-Setting, inhaltlichem Bezug der Lieder zur Handlung, mittels realitätsferner Schauplätze in Märchenwelten oder einer mythisch verklärten Vergangenheit. Die neuen Musicals bemühen sich hingegen weder um die fließende, quasi-natürliche narrative Integration der Musiknummern, noch werden letztere zwingend durch ein diegetisches Showbiz-Setting legitimiert (auch wenn vereinzelt solche Shownummern weiterhin vorkommen). Stattdessen sind die musikalischen Einschübe oft auf einer narrativen Metaebene angesiedelt, die eine dezidiert filmische Interpretation und Inszenierung von Gefühlen und Phantasien repräsentiert. So offenbart sich das Musical explizit als mediales Produkt, belegt damit aber paradoxerweise gleichzeitig die emotionale Effektivität seiner Ausdrucksmittel. Das Bewusstsein um die utopisch-unrealistische Dimension des spontanen Gefühlsausbruchs in Form von Gesang und Tanz, aber auch um dessen Aussagekraft als Ausdruck des Wunsches „[t]o be somewhere else, someone else, at some other time“ (Altman 1989: 127) kennzeichnen die heutigen Musicals, und gerade in ihrer offensichtlichen Unvereinbarkeit mit der Realität scheinen die Filme dem Publikum dasselbe zu sagen, wie einst Fred Astaire mit den doppeldeutigen Worten von Irving Berlin: „Let’s Face the Music and Dance.“

Film- und Medienverzeichnis

- 42ND STREET (USA 1933, Die 42. Straße, Regie: Lloyd Bacon)
 ANNIE GET YOUR GUN (USA 1950, Duell in der Manege, Regie: George Sidney)
 THE BAND WAGON (USA 1953, Vorhang auf!, Regie: Vincente Minnelli)
 THE BARKLEYS OF BROADWAY (USA 1949, Tänzer vom Broadway, Regie: Charles Walters)
 BRIGADOON (USA 1954, Regie: Vincente Minnelli)
 CABARET (USA 1972, Regie: Bob Fosse)

CHICAGO (USA/D 2002, Regie: Rob Marshall)
 DANCER IN THE DARK (DK u.a. 2000, Regie: Lars von Trier)
 DIRTY DANCING (USA 1987, Regie: Emile Ardolino)
 DREAMGIRLS (USA 2006, Regie: Bill Condon)
 EASTER PARADE (USA 1948, Osterspaziergang, Regie: Charles Walters)
 EVERYONE SAYS I LOVE YOU (USA 1996, Alle sagen: I Love You, Regie: Woody Allen)
 FAME (USA 2009, Regie: Kevin Tancharoen)
 FOLLOW THE FLEET (USA 1936, Marine gegen Liebeskummer, Regie: Mark Sandrich)
 HAIR (USA/BRD 1979, Regie: Milos Forman)
 HAIRSPRAY (USA 2007, Regie: Adam Shankman)
 HIGH SCHOOL MUSICAL (USA 2006, Regie: Kenny Ortega)
 HONEY (USA 2003, Regie: Bille Woodruff)
 THE JAZZ SINGER (USA 1927, Der Jazzsänger, Regie: Alan Crosland)
 THE LION KING (USA 1994, Der König der Löwen, Regie: Roger Allers, Rob Minkoff)
 MAMMA MIA! (USA/GB/D 2008, Regie: Phyllida Lloyd)
 MOULIN ROUGE! (USA/AUS 2001, Regie: Baz Luhrmann)
 NEW YORK, NEW YORK (USA 1977, Regie: Martin Scorsese)
 OKLAHOMA! (USA 1955, Regie: Fred Zinnemann)
 PINK FLOYD THE WALL (GB 1982, Regie: Alan Parker)
 THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (USA/GB 1975, Die Rocky Horror Picture Show, Regie: Jim Sharman)
 ROMANCE AND CIGARETTES (USA 2005, Regie: John Turturro)
 SATURDAY NIGHT FEVER (USA 1977, Nur Samstag Nacht, Regie: John Badham)
 SAVE THE LAST DANCE (USA 2001, Regie: Thomas Carter)
 SINGIN' IN THE RAIN (USA 1952, Du sollst mein Glücksstern sein, Regie: Stanley Donen, Gene Kelly)
 SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937, Schneewittchen und die sieben Zwerge, Regie: David Hand u.a.)
 STEP UP (USA 2006, Regie: Anne Fletcher)
 TOMMY (GB 1975, Regie: Ken Russell)
 TOP HAT (USA 1935, Ich tanz mich in dein Herz hinein, Regie: Mark Sandrich)
 WEST SIDE STORY (USA 1961, Regie: Jerome Robbins, Robert Wise)
 WILD STYLE (USA 1983, Graffiti, Regie: Charlie Ahearn)
 THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Das zauberhafte Land, Regie: Victor Fleming u.a.)

Literaturverzeichnis

- Altman, Rick (1989): *The American Film Musical*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- Bercov Monteyne, Kimberley (2007): „The Sound of the South Bronx: Youth Culture, Genre, and Performance in Charlie Ahearn's *Wild Style*“. In: Shary, Timothy/Seibel, Alexandra (Hgg.): *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press, S. 87-105.
- Cohan, Steve (Hg.) (2002): *Hollywood Musicals: The Film Reader*. London/New York: Routledge.
- Conrich, Ian/Tincknell, Estella (Hgg.) (2006): *Film's Musical Moments*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Delamater, Jerome (1981): *Dance in the Hollywood Musical*. Ann Arbor/London: UMI Research Press.

- Dodds, Sherril (2001): *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dunne, Michael (2004): *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson/London: McFarland & Company Inc.
- Dyer, Richard (2002): *Only Entertainment*. Second Edition. London/New York: Routledge.
- Feuer, Jane (1982): *The Hollywood Musical*. London: BFI.
- Feuer, Jane (2002): „The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment“. In: Cohan, Steve (Hg.): *Hollywood Musicals: The Film Reader*. London/New York: Routledge, S. 31-40. (Zuerst erschienen 1977 in: *Quarterly Review of Film Studies*, Band 2. Heft 2, S. 313-326)
- Gorbman, Claudia (1987): *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington u.a.: Indiana University Press/BFI Publishing.
- Gorbman, Claudia (1998): „Film Music“. In: Hill, John/Church Gibson, Pamela (Hgg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 43-50.
- Holden, Stephen (2007): „Blue Collar Guy Loses His Heart and Ruins His Lungs“. In: *New York Times*, 07.09.2007. [<http://movies.nytimes.com/2007/09/07/movies/07roma.html>]. Zugriff: 12.02.2013.
- Kassabian, Anahid (2001): *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York/London: Routledge.
- Knapp, Raymond (2006): *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Knight, Arthur (2002): *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film*. Durham/London: Duke University Press.
- Marshall, Bill/Stilwell, Robynn (Hg.) (2000): *Musicals: Hollywood and Beyond*. Exeter/Portland: Intellect.
- Ott, Dorothee (2008): *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. Konstanz: UVK.
- Rogin, Michael (1998): *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley u.a.: University of California Press.
- Schneider, Alexandra (2008): „Bollywood: das kommerzielle Hindi-Kino in Indien“. In: Christen, Thomas/Blanchet, Robert (Hgg.): *Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, S. 433-445.
- Schweinitz, Jörg (1994): „„Genre“ und lebendiges Genrebewusstsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *Montage/av*, Band 3. Heft 2, S. 99-118.
- Shohat, Ella/Stam, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge.
- Smith, Susan (2005): *The Musical: Race, Gender and Performance*. London/New York: Wallflower Press.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory: An Introduction*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- Taylor, Richard (2007): „The Stalinist Musical“. In: Chapman, James/Glancy, Mark/Harper, Sue (Hgg.): *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. New York: Palgrave, S. 137-151.